



Cahiers d'ethnomusicologie

Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

23 | 2010
Émotions

Jean During: *Musiques d'Iran. La tradition en question*

Paris: Geuthner, 2010

Ariane Zevaco



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1085>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2010

Pagination : 306-309

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Ariane Zevaco, « Jean During: *Musiques d'Iran. La tradition en question* », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 23 | 2010, mis en ligne le 10 décembre 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1085>

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

Jean During: Musiques d'Iran. La tradition en question

Paris: Geuthner, 2010

Ariane Zevaco

RÉFÉRENCE

Jean During : *Musiques d'Iran. La tradition en question*. Paris: Geuthner, 2010. 354 p., photographies n.b. et coul.

- 1 Ce nouvel ouvrage de Jean During constitue une somme sur la vie musicale en Iran aujourd'hui. Version remaniée et largement augmentée de son livre italien (*Musiche d'Iran. La tradizione in questione*, Milan : Ricordi/BMG, 2005), *Musiques d'Iran. La tradition en question* a pour ambition non seulement de présenter les principaux répertoires des musiques d'Iran, mais surtout d'en analyser les dynamiques, dans le temps et dans l'espace. Le sous-titre annonce la problématique qui sous-tend l'ouvrage : quel est le sens donné aujourd'hui à la tradition musicale en Iran ? Bien au-delà d'un discours purement musicologique qui viserait à décrire « les musiques iraniennes traditionnelles », il s'agit donc, dans une perspective autant sociologique, esthétique, philosophique, qu'ethnomusicologique, de donner à voir les pensées et les pratiques musicales iraniennes dans leurs contradictions, leurs débats et leurs mouvements : « le fait musical iranien » défini comme « les attitudes et comportements [qui] orientent les pratiques musicales et leur expressivité » (p. 11). L'auteur pose d'emblée deux principes à son point de vue : d'une part il prend le parti de la critique et assume, en tant qu'interprète reconnu de ces répertoires, les jugements subjectifs qui émaillent ses analyses ; d'autre part il utilise le comparatisme, tant historique que géographique, afin de cerner les spécificités des pratiques musicales en Iran contemporain. Comme l'indique le pluriel du titre, le livre concerne les musiques d'Iran, dans leur diversité et parce qu'« il est problématique à notre époque de délimiter des singularités idéales comme « la musique persane » » (p. 9),

appellation qui fait référence à une culture et un passé plus étendus que ceux du territoire iranien actuel. Néanmoins, la musique persane en tant que répertoire savant ou lettré, c'est-à-dire celui des « systèmes modaux » *dastgâh*, reste pour Jean During le centre des nouvelles formes de musique iranienne, et à ce titre il y consacre une grande partie de son ouvrage.

- 2 Le premier chapitre, en forme de bal(l)ade à travers les différents lieux de musique à Téhéran, reflète bien à la fois le propos de l'auteur (que se passe-t-il dans le monde musical en Iran aujourd'hui ?), la complexité et la diversité des pratiques musicales (traditionnel savant, populaire ou régional, pop – mais aussi les recherches locales et la profusion des publications sur la musique), et sa position : le rapport intime qu'il entretient avec la culture musicale iranienne, et son point de vue qui, quoique optimiste, reste, à l'image de la majeure partie des musiciens iraniens, nostalgique d'un temps passé où les maîtres cultivaient un certain « esprit de la tradition » (p. 51) et cherchaient l'émotion esthétique (*hâl*) dans le cadre de performances conviviales. Aujourd'hui, les rivalités dominent les rapports entre musiciens, la recherche de création de « formes sonores » (p. 39) et l'urbanisation démentielle de Téhéran, qui confine la musique aux appartements, loin de son milieu naturel, dénotent un vécu musical diamétralement opposé à celui prôné par les dépositaires du savoir de la période Qâdjâr. Pourtant, Jean During ne veut pas sombrer dans le pessimisme : « c'est bien aussi le thème de la décadence qui donne son sens à l'idée de tradition : c'est de cette tension polaire que s'inventent constamment les formes de l'authenticité » (p. 55).
- 3 Comme il le démontre d'ailleurs dans le second chapitre (« Tableau historique et clips d'actualité »), l'histoire de la musique persane a connu des âges d'or – aux XIV^e et XV^e siècles, puis à la cour des Safavides – et des moments de stagnation, ou de brouillage, notamment suite à la concurrence avec la musique urbaine légère (*motrebi*) et aux modifications des conditions de performance entraînées par l'apparition des cassettes et la diffusion radio-télévisuelle. Dans les années 1950 et 1960, c'est le *shirin navâzi* (littéralement « style sucré ») qui dominait l'interprétation du répertoire savant : un retour vers les styles anciens s'est ensuite amorcé. De même aujourd'hui les musiciens se tournent vers l'étude des sources passées ou vers les musiques régionales et populaires pour tenter de re-dynamiser le *radif* (répertoire académique des douze *dastgâh*). Paradoxalement, ainsi que l'explique Jean During, ce n'est pas tant le statut des musiciens (rehaussé par rapport à la période Qâdjâr – et même sous la République Islamique, malgré la censure de certains styles ou des performances féminines) qui pose problème, c'est bien celui du répertoire : à qui et surtout à quoi est-il destiné ?
- 4 Pour répondre à cette question, l'auteur dégage les principales lignes de transformations du jeu du *radif* au cours du siècle dernier et constate, en dépit des changements, la conservation de toutes les formes antérieures : tendances à l'harmonisation, à l'augmentation de l'orchestre traditionnel, à la narrativité, etc. Par contre, l'étude des conditions de la transmission du savoir musical révèle que, si le nombre de musiciens praticiens a été multiplié par dix depuis trente ans, « l'enseignement est devenu une sorte d'industrie culturelle de masse, et peu de professeurs sont attentifs à transmettre l'esthétique et l'esprit traditionnel. Ils utilisent à peu près les mêmes recettes pédagogiques qui ont fait de nombreux conservatoires orientaux des centres d'acculturation et même de déculturation » (p. 79). Selon l'auteur, il s'agit là d'un obstacle majeur à la vitalité du répertoire savant, de la même façon que la technicisation (ajoutée, depuis trente ans en Iran, à des performances presque uniquement destinées à l'industrie

du disque, étant donné la difficulté de jouer en concert) a rayé des objectifs musicaux la spontanéité du jeu et de la création musicale, indispensable à une compréhension traditionnelle de la musique persane.

- 5 Tout ceci est évoqué par Jean During au fil de descriptions détaillées des instruments (chapitre 3 : « Les instruments et leurs maîtres »), de leur jeu, de leur fabrication, et de leurs utilisations passées et actuelles – on trouve par exemple des précisions sur la « mode mystique kurde » (p. 143) qui a fait du *tanbur* un instrument désacralisé et, parallèlement, investi d'une aura spirituelle à la mode occidentale. L'auteur dégage les particularités d'esthétique musicale à travers l'organologie, et pose « la discontinuité comme spécificité de l'utilisation des instruments anciens » (p. 155). Le but d'une interprétation traditionnelle est donc la création d'un espace et d'un temps sonore éphémère et subtilement contrasté, à l'opposé d'un jeu homogène et lisse, concepts qui se comprennent bien à la lecture du chapitre 4, consacré à une description musicologique du système du répertoire savant, et du fonctionnement de ses formes modales et de ses rythmes. Après une histoire de l'élaboration et de l'évolution du système des *dastgâh* et la présentation de son organisation structurelle, l'auteur dégage les caractéristiques stylistiques du répertoire, dont il qualifie l'esthétique de « motivique » (p. 185) : les *gushe* (mélodies ou types mélodiques) sont construits autour de micro-motifs, ou « modules » qui définissent le caractère persan d'une interprétation bien plus que la ligne mélodique (p. 188). La question du rythme est aussi abordée en comparaison avec d'autres traditions musicales du Maghreb et d'Asie Centrale, et une synthèse détaillée des modes et des rythmes des répertoires régionaux et populaires conclut le chapitre.
- 6 Le chapitre 5 (« Performance, interprétation, invention ») aborde les différentes façons d'interpréter et d'inventer : c'est la musique persane en performance. Jean During définit ici ce qui caractérise la performance traditionnelle (rapport entre chant et instrument, références poétiques du chant et sens du rythme, niveaux sonores différenciés, etc.) et surtout les démarches créatrices révélées par la pratique de l'improvisation. Dans tous les cas, le *radif* fonctionne selon un modèle dont le musicien s'éloigne, se rapproche, à partir duquel il construit ou déconstruit, mais qui reste toujours la base de la « syntaxe musicale » (Safvate, cité p. 269) et fonde ainsi l'esthétique de la musique persane. C'est à ces fondements esthétiques qu'est consacré le dernier chapitre du livre, dans une optique philosophique comprenant une phénoménologie des affects. S'il n'y a plus de création en musique persane aujourd'hui, mais beaucoup de travaux scientifiques et méthodes d'apprentissage, c'est parce que « la patrimonialisation du répertoire l'a dévitalisé » (p. 276). Or cette vitalité se situe précisément dans l'interprétation du texte poétique, qui donne son contenu au *radif*, dont l'esthétique globale reste « impressionniste plutôt qu'analytique » (p. 287), et relève bien des affects (*hâl*). Le régime cognitif de la musique persane est celui de l'interprétation : produire une appréhension personnelle et spécifique de la réalité. Pour finir, l'auteur s'interroge sur ce qui pourrait « briser » la tradition : selon lui, l'occidentalisation (nombre de musiciens se tournent vers l'Occident pour y chercher des sources d'inspiration de l'interprétation de la musique persane) ou la mondialisation ne seraient pas tant en cause que la « Technique » (p. 297), qui pourrait entraîner un formatage des sonorités. Une bibliographie et une discographie exhaustives et commentées, assorties d'une chronologie, complètent l'ouvrage.
- 7 Indiscutablement, Jean During offre ici une vision globale du « fait musical » en Iran, à la fois historique, sociale et esthétique – du point de vue de l'ethnomusicologue et du connaisseur. Son regard personnel permet au lecteur d'approcher de l'intérieur les

problématiques de l'interprétation, dans un langage clair et fluide. Si le répertoire savant, « la musique persane », occupe une grande place dans ce portrait musical de l'Iran, c'est que, malgré la revalorisation progressive des traditions régionales, il reste le référent musical majeur. Toutefois, la « décadence » relative du vécu musical traditionnel décrite par l'auteur concerne, comme il le note, avant tout Téhéran : les choses sont parfois différentes pour les musiciens en province (qu'il s'agisse des répertoires savants ou populaires), moins engagés aussi dans les querelles de chapelle qui divisent le milieu musical de la capitale, et plus proches peut-être d'un environnement naturel exalté par la poésie (laquelle demeure au centre de la musique). Ils ne démentiraient pas la conception des musiques d'Iran offerte ici, et, à l'image de l'auteur, considèrent les changements comme inhérents à la notion même de tradition – tant que ces derniers ne remettent pas en question ses fondements même.